

GUILLERMO LAÍN CORONA
Y ROCÍO SANTIAGO NOGALES (eds.)

TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA
Y AUTOFICCIÓN (2000-2018)
EN HOMENAJE AL PROFESOR
JOSÉ ROMERA CASTILLO

VISOR LIBROS

TOMO III

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/210

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
José Manuel Blecua
Luis Alberto de Cuenca
José María Díez Borque
Pura Fernández
Teodosio Fernández
Víctor García de la Concha
Luis García Montero
Araceli Iravedra
José-Carlos Mainer
Remedios Sánchez García
Darío Villanueva

Este volumen se ha publicado con la ayuda del proyecto de investigación «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo» (TEAMAD-CM, S2015/Hum-3366) y del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T).

© SELITEN@T y autores de los trabajos

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-210-0

Depósito Legal: M-9764-2019

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

(Auto)biografía ficcional: Helena de Troya, Julieta Capuleto, Teresa de Ávila

*Ficcional (auto)biography: Helen of Troy,
Juliet Capulet, Therese of Ávila*

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino
veronica.orazi@unito.it

Resumen: Este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, estudia las estrategias utilizadas para concretar la narración autobiográfica del personaje ficcional en la escena española de principios del s. XXI, a partir de tres piezas especialmente relevantes desde esta perspectiva: *Juicio a una zorra* (2011) de Miguel del Arco, *Julieta en la cripta* (2008) de José Sanchis Sinisterra y *La lengua en pedazos* (2010) de Juan Mayorga. El análisis de estas obras permite detectar la manera peculiar con que se trabajan las diferentes modalidades y submodalidades del monólogo para posibilitar el relato autobiográfico de los entes ficcionales que las protagonizan.

Palabras clave: *Juicio a una zorra*. Miguel del Arco. *Julieta en la cripta*. José Sanchis Sinisterra. *La lengua en pedazos*. Juan Mayorga. Autobiografía ficcional. Teatro español del siglo XXI.

Abstract: This paper, in honour of professor José Romera, studies the strategies used to create autobiographical narratives of fictional characters in Spanish theatre at the beginning of the 21st Century, focusing on three outstanding plays: Miguel del Arco's *Juicio a una zorra* (2011), José Sanchis Sinisterra's *Julieta en la cripta* (2008) and Juan Mayorga's *La lengua en pedazos* (2010). The analysis of these works serves to depict the different categories and subcategories that are possible in the format of a monologue

to produce an autobiographical narration told by a fictional character that is the main character in the play.

Key Words: *Juicio a una zorra*. Miguel del Arco. *Julieta en la cripta*. José Sanchis Sinisterra. *La lengua en pedazos*. Juan Mayorga. Fictional Autobiography. 21st Century Spanish Theatre.

1. INTRODUCCIÓN

Entre las posibles escenificaciones autobiográficas del *Yo* en el teatro español actual, también contamos con la autobiografía de entes de ficción. Estos pueden ser figuras mitológicas literaturizadas o personajes literarios tan potentes como para volverse todo un arquetipo o bien seres reales cuya extraordinaria experiencia vivencial o intelectual ha hecho de ellos unos iconos intemporales.

Para sintetizar los resultados del análisis de las estrategias y los objetivos de la expresión (auto)biográfica (Romera Castillo, ed., 1998, 2003) de un *Yo* ficcional en el teatro español del siglo XXI, tres piezas resultan especialmente sugerentes: *Juicio a una zorra*, de Miguel del Arco (estrenada en 2011 y publicada en 2013); *Julieta en la cripta*, de José Sanchis Sinisterra¹ (de 2008, estrenada en 2009, publicada en 2010 y reeditada en 2014); y *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga (publicada en 2010, reeditada y estrenada en 2012 y finalmente publicada otra vez en 2018).

En estas obras se ofrece la reelaboración de sendos iconos de la cultura occidental: Helena de Troya, Julieta Capuleto y Teresa de Ávila, tres figuras muy diferentes, que se trabajan de manera inédita para enseñar algo más respecto a la dimensión icónica, simbólica y arquetípica (y, por lo tanto, estática y cristalizada), que caracteriza la dimensión intemporal en que han sido fijadas. Las tres protagonistas dejan a sus espaldas su imagen icónica y se humanizan, comparten con los demás individuos frustraciones muy concretas, a las que reac-

¹ El monólogo *Julieta en la cripta* se integra en *Próspero sueña Julieta o viceversa* (Sanchis Sinisterra, 2010: 29-45) y sucesivamente se vuelve a publicar como pieza independiente en *Tres monólogos y otras variaciones* (Sanchis Sinisterra, 2014: 45-57).

cionan con vehemencia o bien con ironía y autoironía o aun enseñando el proceso psicológico activado por una experiencia inefable. Las tres representan de manera peculiar el contraste irreductible entre emotividad y racionalidad, a través de la denuncia emotiva y trágica, o bien de la visión irónica y (auto)irónica, o aun reflejando la complejidad del encuentro del individuo con la dimensión trascendente.

Todo ello vuelve a estas *mujeres* cada vez menos vulnerables y más fuertes, paradójicamente en apariencia, como demuestran su testimonio personal y su narración de los hechos, por fin enfocados desde una perspectiva autorreferencial, centrada en el relato autobiográfico narrado en primera persona; este autobiografismo discursivo se afirma como eje central, alrededor del cual giran las piezas y se construyen los personajes.

Como el héroe irrisorio sastriano, estas mujeres (no mitos ya) representan un mito / icono / arquetipo en crisis y por lo tanto humanizado, resultado de la percepción y concepción fragmentada del yo, de su relación consigo mismo y con su entorno, experiencia relatada de forma igualmente fragmentada y autorreferencial.

El estudio de las relaciones de estas protagonistas con la tradición que las inspira (mitológica, literaria o real), los objetivos y las técnicas con que se han trabajado permiten detectar las estrategias de adaptación de las figuras originales para dar voz al autobiografismo dramático, recreando mitos, iconos y arquetipos, humanizándolos y permitiéndoles tomar la palabra y contarse a través del monólogo con su amplia gama de modalidades textuales (Sanchis Sinisterra, 2009: 163), enfatizando en grado máximo la centralidad del papel que juega el punto de vista en este tipo de operación.

2. MIGUEL DEL ARCO, *JUICIO A UNA ZORRA* (2011)

La pieza (Arco, 2013, 2018) presenta otra cara de la protagonista, icono del eterno femenino, haciendo hincapié en el halo de negatividad que envuelve a esta mujer mitificada: Helena de Troya, figura de la mitología griega, hija de Zeus, esposa del rey Menelao de Esparta, que huye con el príncipe troyano Paris, de quien se ha enamorado, y provoca la guerra de Troya. Sobre ella, pues, recae la culpa de haber desencadenado el conflicto y causado la ruina de los

troyanos (Homero, *Iliada*, libro VI); sin embargo, su misma naturaleza de arquetipo de la belleza mujeril ha atenuado la carga de esta responsabilidad.

El dramaturgo le concede la palabra a Helena, permitiendo al público escuchar su voz y descubrir su versión de los acontecimientos: este icono mitológico cuenta su historia y se cuenta a sí misma, se confiesa, sacando a luz sus pensamientos, sus emociones y su testimonio *fidedigno*.

Helena aparece como una mujer de carne y hueso, que ha envejecido y cuya apariencia física, algo ajada², se aprovecha para activar el proceso de su humanización. Esta semidiosa se ha vuelto tan humana que vierte en sus palabras toda su frustración por no haber podido nunca contar lo que ha pasado *de verdad*, disipando el aura mitificada que siempre le ha envuelto. La protagonista escupe con vehemencia y con un lenguaje duro y hasta vulgar, pero también salpicado de tensas afirmaciones (auto)irónicas y humorísticas, su testimonio de mujer que ha sufrido en su *vida* lo que otros le imponían y que nunca ha hablado o actuado libremente, sino obedeciendo a dinámicas pesadas de un incómodo padre todopoderoso y caprichoso, Zeus; la codicia y la envidia suscitadas por su hermosura, catalizador de mecanismos opresores que han hecho de ella la víctima de su misma belleza; su acorralamiento hasta volverla un bello holograma condenado al silencio. La única excepción es su pasión por Paris, rememorando la cual Helena aún se emociona y se conmueve. Todo en su monólogo se pasa por el tamiz de lo humano, a partir de su hermosura ofuscada por el paso del tiempo y su actual imagen de ex-icono que, por fin, puede bajar del pedestal donde la habían colocado. El dramaturgo humaniza al personaje aprovechando recursos diferentes (estéticos, lingüísticos, mímicos) y mecanismos de rebajamiento del mito, en una oposición que produce el enfrentamiento entre la altura inasequible —y por ello deshumanizada— de un icono estático y la telúrica humanidad de una mujer que ha logrado liberarse del fardo agobiante de su semi-divinidad, siempre peligrando, pero logrando finalmente expresar impulsos extraordinarios, asentados por la auto-

² En la acotación inicial se lee «no es una mujer hermosa [...] está consumida por el tiempo, el alcohol y el dolor» (Arco, 2013: 21).

conciencia y la voluntad de autoafirmación a través de la narración autobiográfica.

Helena, pues, vomita con una vehemencia potente su malestar producido por siglos de silencio, acto que el autor concreta trabajando el monólogo: de la protagonista consigo misma, con personajes extraescénicos, con el público. Por lo tanto, la recreación de Helena de Troya estriba en las distintas modalidades de monólogo utilizadas e hibridadas en la pieza. De hecho, si la palabra dramática, por su mismo estatuto dialógico se basa en la díada emisor-receptor, el monólogo se vuelve vehículo de complejos procesos subjetivos, que se han clasificado en formas y modos diferentes. Del Arco, variando el segundo elemento de esta díada comunicacional —el receptor / el tú— (Sanchis Sinisterra, 2009: 163), aprovecha tres modalidades con sus submodalidades: el locutor se interpela a sí mismo, el locutor interpela a otro sujeto y el locutor interpela al público (Sanchis Sinisterra, 2009: 163). La primera categoría corresponde al soliloquio que, sin embargo, en este caso, no juega un papel meramente informativo y se desarrolla a partir de la primera persona gramatical, es decir, como «monólogo del yo integrado»³. En la pieza, la acción no coincide con un argumento, una trama y su desarrollo, sino con la confesión / relevación de la protagonista, quien rememora, vuelve a experimentar y enseña el proceso de su evolución psicológica, que recaerá en la extraescena, afectando la percepción y la idea que se formarán de ella los espectadores, posibilitando su toma de conciencia de la desmitificación y humanización del personaje. Aparece aquí, por lo tanto, una primera hibridación: el soliloquio, el relato autobiográfico de este ente ficcional, alterna con dos tipos más de interlocución, en la que la protagonista se dirige a otros personajes extraescénicos y al público, abatiendo la cuarta pared. El resultado consiste en la alternancia de los receptores, para moldear el desarrollo dramático a través del discurso autorreferencial y reflejar el conflicto interior del personaje, su experiencia y perfil psicológico, pero aun gracias a la rememoración como instrumento para imponer la

³ Diferente de la modalidad «del yo escindido», en el que el personaje se interpela a sí mismo en forma de *tú* o de la «del yo múltiple», alternando la primera, la segunda y la tercera persona (Sanchis Sinisterra, 2009: 163).

verdad e impulsar al público a reconocer la *realidad* de los hechos. Este monólogo autobiográfico arranca de la memoria para imponerse en el presente, mediante una confesión para un interlocutor múltiple (los personajes extraescénicos y el público real del teatro), y acaba produciendo una estructura interlocutoria que sustenta y amplifica el potencial fáctico del soliloquio.

También la relación del personaje monologante con sus interlocutores se perfila de manera especial: Helena se dirige a personajes extraescénicos que se encuentran en una extraescena remota. Los dos interlocutores pasivos de Helena —Zeus y Afrodita— se encuentran a una doble distancia respecto a ella: son personajes extraescénicos que remiten a un pasado remoto que la protagonista recuerda y a un espacio remoto (el del mito, el de la dimensión transcendente de los dioses griegos), hasta cuando Helena les habla en el presente de la actuación escénica, anulando la distancia que media entre su dimensión irreal, de figuras mitológicas, y las tablas donde ella recupera su pasado.

Pero durante toda la pieza Helena se dirige también a los espectadores: no se trata de un público / destinatario ideal, ni de una audiencia ficcionalizada, sino de los presentes en la sala. Por eso, queda obviada la *inutilidad* del personaje como para producir con sus palabras una acción / reacción en su interlocutor —los que asisten a la función—: las palabras del locutor producen una *acción* que consiste en la evolución perceptiva, psicológica y mental tanto de sí misma (al contarse, Helena evoluciona a lo largo de la pieza) como de los oyentes, quienes, después de escucharla, cambiarán su percepción, concepción y *juicio* sobre esta mujer (porque, de hecho, es precisamente ese *Juicio a una zorra* el objetivo que ha congregado a todos en el teatro), franqueando la fachada acartonada de la leyenda para encontrar su núcleo pulsante. Las palabras del sujeto monologante, entonces, tienen un objetivo y una intencionalidad pragmática con respecto a su destinatario —los espectadores—, o sea, la transformación del personaje y del público que le escucha, realizada a través de la desmitificación y la humanización. Así, el público queda integrado en la escena y pasa a ser otro personaje más, que el locutor interpela.

En el final de esta revelación / confesión enmarcada en un monólogo del yo integrado, que alterna con la interpelación de personajes que habitan la extraescena remota y del público real del teatro,

Helena ha metamorfoseado y aparece como una figura que ahora solo anhela que se la olvide como símbolo para ser por fin mujer: se ha transformado a través de su actuación —de su monólogo— y los espectadores también, gracias a una criatura que ha logrado encarnarse en un cuerpo de carne y hueso, transido de dolor, emoción, pasión, memoria.

3. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *JULIETA EN LA CRIPTA* (2008)

En la obra (Sanchis Sinisterra, 2014: 45-57) el autor le concede la palabra a un icono literario, símbolo universal del amor imposible por la oposición de su entorno, de la sociedad (en este caso, la rivalidad entre las familias de los enamorados). Esta Julieta recreada arranca de la imagen que de ella ofrece la tragedia shakeaspeariana para volver a aparecer, tras una honda reelaboración, marcada por la ironía, la autoironía y el humor, elementos subrayados por la hibridación con Winnie, la protagonista de *Happy days*, de Samuel Beckett. También este icono se presenta como otro ejercicio de destitución del mito, al que se opone su humanización, enfatizada por la hibridación con la perspectiva y los personajes becketianos: la protagonista es otra *mujer* en crisis, que experimenta una honda frustración y reflexiona sobre su condición para comprenderla, reaccionando de forma irónica, autoirónica y humorística, elaborando su malestar y enfrentándose a su *realidad*, cuestionándose y cuestionando su mismo mundo ficcional. Ya no es una adolescente, perdidamente enamorada, sino una cuarentona de carne y hueso —una más— que asume sus fracasos y la frustración de sus aspiraciones malogradas, haciendo cuentas con una realidad mucho más prosaica. Otro icono, pues, que baja de su pedestal, en el cual sin embargo esta vez nadie lo había colocado, y del que se apea porque así va la vida, que difícilmente se corresponde con los sueños de juventud.

También en este caso, la transformación del icono en mujer, su desmitificación y humanización, se consiguen trabajando el monólogo autobiográfico con que la protagonista rememora su pasado y comenta su presente, para tratar de comprenderlos. Para tal fin, se aprovechan dos categorías monológicas: la del locutor que se

interpela a sí mismo y la del locutor que interpela a otro sujeto. Sin embargo, estas modalidades se articulan en otras submodalidades que remiten a la hibridación de las categorías principales y también a la creación de nuevos injertos experimentales.

En la pieza, el sujeto monologante se interpela a sí mismo en primera persona, concretando la categoría del monólogo del yo integrado, que desempeña la función de instrumento para indagar su situación. La nueva Julieta no cuenta su historia, sino que esta se deduce y reconstruye durante el desarrollo del monólogo, cuando, para comprender y comprenderse, la protagonista repasa su trayectoria vital, analiza los acontecimientos pasados y ahonda en el estudio de su presente, para aclarar y aclararse si lo que está *viviendo* en una ilusión de su mente trastornada o en cambio es *real*. Es esta una confesión indagadora, terapéutica, para discernir lo real de lo imaginario: Julieta duda de su lucidez, después de tantos años encerrada en la cripta, y de su capacidad de distinguir entre lo que existe dentro o fuera de su cabeza, como sigue repitiendo. Muestra síntomas de enajenación, como si sufriera alguna desazón mental, achacada a su experiencia turbulenta, a la incomunicación y al aislamiento forzado. Por eso, su discurso autobiográfico es casi una forma de autoanálisis, en la que el locutor se confiesa a sí mismo sus debilidades y errores, las elecciones equivocadas achacadas a la falta de experiencia. Esta mujer tiene el valor de encarar sus fracasos, no rehúye de ellos removiéndolos, sino que los asume y logra hacerlo adoptando una mirada comprensiva e indulgente para consigo misma, posibilitada y sustentada por la visión irónica, autoirónica y humorística de la situación pasada y presente y materializada en su monólogo.

Se levanta el telón y Julieta se despereza diciendo «otro día divino», estableciendo una relación intertextual inmediata con el exordio de *Happy Days*, de Beckett (donde Winnie, la protagonista, despierta y dice «Another havenly day»). Luego, empieza a perfilarse como locutor que se interpela a sí mismo mediante el monólogo del yo integrado, para reconstruir lo ocurrido, cuya *realidad* se le escapa, puesto que su historia se ha torcido y es precisamente, reanudando el hilo de su narración con el desenlace trágico de la pieza shakespeariana, cuando se descubre que ha sobrevivido al intento de suicidarse.

Luego, se introduce la segunda macro-categoría, a través de la cual se desarrolla su monólogo / revelación, la del locutor que se dirige a

otro personaje. Esta modalidad se expone a través de unas submodalidades: al principio, Julieta se dirige a su herida, que sigue abierta, sin cicatrizar, y que la define como «magnolia coagulada» en supuración —activando un mecanismo de rebajamiento— (Sanchis Sinisterra, 2014: 46). Esta breve intervención establece el horizonte de expectación y plantea los rasgos esenciales del texto: el sujeto monologante personifica la herida a la que se dirige y de hecho esta juega un papel central, puesto que es a partir de ella —que la misma protagonista se ha hecho al tratar de suicidarse, sin éxito— cuando arranca el desarrollo de la acción: el personaje enseña el costado herido y afirma que se encuentra encerrada en la cripta desde hace unos treinta años. Por lo tanto, interpelar la herida personificada es un acto funcional, para establecer una relación con el modelo, reelaborado de forma inédita.

Sin embargo, el experimentalismo se concreta también en la hibridación de las submodalidades con que el locutor se dirige a otro personaje y que afectan a su misma identidad: Julieta se dirige a Romeo, que ha muerto en su tiempo y cuyos restos se encuentran en un sepulcro cerrado que aparece en escena. Es esta una figura estratégicamente escurridiza y cambiante, por su misma esencia dramática: de alguna manera, se le puede considerar un personaje escénico —sus restos están en el sepulcro— pero no visible; al mismo tiempo, es una figura extraescénica, porque no aparece en escena ni físicamente ni de otra manera y porque se encuentra en otra dimensión, la de la muerte o sea en una extraescena remota. Por lo tanto, el personaje monologante se dirige a un personaje que al mismo tiempo está (sus restos se encuentran en el sepulcro, aunque sean invisibles tanto para la protagonista como para el público) y no está (bajo ningún tipo de apariencia, ni siquiera fantasmal o perceptiva). Es más, Julieta no se limita a dirigirse a él, sino que el público se entera por sus palabras que dialoga con él, a pesar de que ella se encuentre instalada «en un proceso imaginativo, del que no se puede esperar [...] ninguna reciprocidad» (Sanchis Sinisterra, 2009: 167). De hecho, aunque tan solo se escuchan las intervenciones del personaje monologante y no las supuestas preguntas y réplicas de su interlocutor, estas se deducen implícitamente de las primeras (Sanchis Sinisterra, 2009: 166). Es decir, Julieta habla con Romeo y también conversa con él, posibilitando la reconstrucción de este diálogo inaudible a través de sus palabras, dotando al personaje presente / ausente de existencia virtual

(Sanchis Sinisterra, 2009: 167). Es más, Romeo habita permanentemente el ámbito *existencial* de Julieta, cuya indagación, concretada a través del monólogo autobiográfico, adquiere el perfil de un acto terapéutico, para encontrar una vía de escape de su condición enajenada, fruto de un cambio inesperado de los acontecimientos —el suicidio fracasado—, que ha llevado a la protagonista a su situación actual, un cortocircuito en el que ha quedado atrapada y del cual trata afanosa y autoirónicamente de salir, aprovechando el mismo monólogo y sus distintas submodalidades.

4. JUAN MAYORGA, *LA LENGUA EN PEDAZOS* (2010)

La pieza (Mayorga, 2014: 547-572) escenifica el diálogo imaginario entre Teresa de Ávila y un inquisidor. Sin embargo, el texto está caracterizado por una intertextualidad importante, puesto que el dramaturgo «ha guardado fidelidad literaria al *Libro de la vida* y a las *Cartas* de Teresa» (Boluda Vías, 2013). En la obra, el diálogo alterna con el monólogo, en el que el locutor se dirige a sí mismo y a personajes extraescénicos. También en este caso, el monólogo y sus variaciones, tanto como el diálogo, se utilizan para tratar de entender una situación tan extraordinaria como el encuentro del individuo con lo trascendente y la complejas recaídas, personales y sociales, que tal experiencia conlleva, como la necesidad de enfrentarse con las reacciones no siempre positivas que esta produce (en el texto, el inquisidor imaginario define a la protagonista como una «causa de controversia» —Mayorga, 2014: 549— y en su tiempo los detractores, los que le ponían dificultades a Teresa, fueron numerosos).

La lengua en pedazos se abre con una cita directa: el inquisidor se presenta a la protagonista recordándole sus mismas palabras, que tacha de heterodoxas: «entre pucheros anda Dios»⁴. Teresa y su actuación son un escándalo y su antagonista, al referirse a una de sus fundaciones, la califica de «casa rebelde»; luego, afirma que exigirá que se haga justicia

⁴ «Entre pucheros anda el Señor», en el original, es decir el *Libro de las fundaciones* —5, 8—, obra de madurez de la santa, escrito entre 1573 y 1582, terminado meses antes de la muerte de la autora.

en esta situación tan desaforada (Mayorga, 2014: 549-550), suscitando con estas palabras la expectación del público; a todo ello, Teresa reacciona apelando a Dios. Es este el marco en el que se desarrolla la narración autobiográfica de la santa, quien, contestando a su interlocutor, rememorando sus andanzas y reflexionando sobre su estado y experiencia, de cuenta de sí misma. Efectivamente, el inquisidor —según se lee en una acotación— «se sienta como si fuese a escuchar una confesión» y le intima a la santa: «decidme quién sois [...], quiero que esos labios me digan quién es Teresa» (Mayorga, 2014: 550), invitándola a contar su historia. Desde este momento, la protagonista alternará las respuestas que le debe al inquisidor para justificar su actitud y su conducta, y las reflexiones más íntimas que remiten a su experiencia mística y a lo que ésta representa para el individuo.

Por lo tanto, la narración autobiográfica se realiza en el texto a través de la hibridación del diálogo y de distintas formas de monólogo. Después de un «silencio» (acotación, Mayorga, 2014: 551), Teresa empieza a contarse, a rememorar su historia casi para sí misma, constantemente interrumpida por las intervenciones aleosas de su interlocutor, cuya función textual consiste en dificultar su narración autobiográfica, cada vez más autorreferencial. Después de este preámbulo introductorio, en que el inquisidor es un interlocutor refuncionalizado, cuyo diálogo se refuncionaliza también para abrir paso al monólogo de Teresa, esta concreta la modalidad de monólogo del yo integrado. El inquisidor se revela, pues, como un pretexto estructural, una figura instrumental, y el diálogo que la protagonista entabla con él se refuncionaliza para ofrecerle al sujeto monologante la ocasión de rememorar para sí y contar su historia, es decir, producir una narración autobiográfica, que más se inclina hacia el monólogo, en el que el locutor se dirige a sí mismo que hacia el diálogo con otro personaje. Mas, precisamente, la función del inquisidor —y de su diálogo con la protagonista— se desdobra: por un lado, este permanece en el texto y en la escena como personaje que dialoga con la protagonista, representando el enfrentamiento de la santa con su entorno adverso, y, por otro, le ofrece la oportunidad de contarse. Por lo tanto, este personaje juega al mismo tiempo dos papeles: el de interlocutor, en el diálogo que sirve para reflejar las recaídas externas de la experiencia mística relatada por la protagonista y el papel funcional, que permite desplazar el diálogo hacia el monólogo, posibilitando la transforma-

ción del primero en el segundo a través de diferentes modalidades y submodalidades —locutor que se dirige a sí mismo en primera persona y locutor que se dirige a personajes extraescénicos de la extraescena remota—. Todo ello se plasma también trabajando el eje espacio-temporal, cuando Teresa actualiza en el presente escénico su experiencia pasada.

En estos recuerdos autorreferenciales, que constituyen el tejido dialógico-monológico de la narración de la santa para consigo misma, se injerta otra modalidad de monólogo: al contar, Teresa, recuerda también las circunstancias en las que hablaba con figuras trascendentes —Dios y el demonio—, o sea, la modalidad de monólogo, en el que el locutor se dirige a un personaje ausente que se encuentra en una extraescena remota, submodalidad aprovechada para reflejar la lucha del ser humano que experimenta un encuentro con lo sobrenatural, puesto que como más poderosa es la llamada divina, tanto más violento será el acoso del maligno. En ambos casos, se citan las intervenciones divinas, demoníacas y de la misma Teresa, con lo cual el público no deberá deducir de las palabras del locutor las intervenciones de los personajes extraescénicos, a quienes este se dirige, sino que el mismo sujeto monologante citará estas afirmaciones, preguntas y respuestas. Esto se elabora ulteriormente, puesto que Teresa afirma que cuando le respondía al demonio: «era el Señor el que por mi boca contestaba» (Mayorga, 2014: 554), complicando el juego entre locutor e interlocutores extraescénicos. Esta forma de moldear el monólogo se realiza remitiendo a una dimensión pasada, que se vuelve presente gracias a la narración autobiográfica del sujeto monologante: las palabras dirigidas a Dios y al demonio, que Teresa recuerda, se pronunciaron en otro tiempo y en otro lugar y ahora se recuperan y cristalizan gracias a su narración autorreferencial de lo vivido, es decir, de su experiencia mística, en un fragmento —el acoso del inquisidor— que les confiere a los recuerdos y al mismo monólogo una tensión extrema, que vacila entre la autoconfesión y la autonarración.

5. CONCLUSIONES

Los tres dramaturgos, pues, se inspiran en un icono mítico, literario o bien real, pero proyectado en la esfera del mito y lo subvierten

para ofrecer el punto de vista inédito de unos personajes hondamente reelaborados, que de esta manera logran acercar al público. Para realizar tal operación de desmitificación y humanización, los tres aprovechan la modalidad de monólogo del yo integrado, que en cada pieza alterna con otras variantes y subvariantes del monólogo o bien con el diálogo.

Miguel del Arco, en *Juicio a una zorra*, se inspira en un mito silencioso, que transforma dándole la palabra y permitiéndole contar su vivencia con tono dramático, aunque salpicado de humor amargo. Esto se realiza alternando la modalidad del monólogo del yo integrado con la que el locutor se dirige a figuras ausentes que se encuentran en la extraescena remota y con la modalidad en que el locutor interpela al público abatiendo la cuarta pared.

José Sanchis Sinisterra, en *Julieta en la cripta*, se inspira en la tradición literaria, que recrea a través de la ironía, la autoironía y el humor. Se trata, pues, de otro símbolo humanizado, que seduce al espectador con sus dudas y vacilaciones. En su monólogo alternan la modalidad del yo integrado y la del locutor que se dirige a otro personaje, trabajada de forma innovadora en el caso de Romeo, una figura presente para la protagonista, a pesar de estar ausente de la escena y de no ser visible —ni para ella, ni para el público—, que se encuentra en la extraescena remota —en la dimensión de la muerte—.

Finalmente, Juan Mayorga, en *La lengua en pedazos*, presenta a una mujer real, autora y protagonista de sus obras, proyectada en la esfera del mito cristiano por su experiencia mística, y lo hace aprovechando el diálogo y el monólogo. El primero asume también la función de elemento puente hacia el monólogo, posibilitando el paso a la narración autobiográfica, para realizar la cual el monólogo se matiza alternando la modalidad del yo integrado y el diálogo con un personaje presente en escena, quien actúa también como pretexto para activar las diferentes modalidades de monólogo del locutor con personajes extraescénicos que se encuentran en una extraescena remota.

Las tres piezas, por lo tanto, permiten detectar algunas técnicas para plasmar la narración de la autobiografía ficcional, su articulación a través del diálogo, pero esencialmente del monólogo, con sus modalidades y submodalidades. Las tres ofrecen el testimonio autobiográfico de las respectivas protagonistas, tres mujeres de carne y hueso, ya que cuentan su historia con sus frustraciones, debilidades

y fragilidades. Las tres rememoran y se confiesan, dejando constancia también de la importancia del trabajo alrededor del eje espacio-temporal: es desde el pasado que se recuerdan y desmienten la leyenda y la tradición, para enseñar la interioridad pulsante de estas criaturas. Las tres son arquetipos de amor obstaculizado por la sociedad: Helena, mujer de Menelao, huye con su amante Paris y provoca la destrucción de Troya; su amor es imposible, hasta por razones políticas, y en su monólogo la protagonista expresa una sorprendente conciencia de sí misma, mediante una peroración vehemente y emotiva. Julieta no puede amar a Romeo, que pertenece a una familia rival: se trata, por lo tanto, de una oposición social, del medio en que viven los dos; la duda es el elemento dominante de su monólogo, junto con la ironía, la autoironía y el humor. Finalmente, el amor místico de Teresa por Dios es obstaculizado por detractores de todo tipo y sus vacilaciones, la complejidad y la inefabilidad de la experiencia mística representan el eje alrededor del cual gira su discurso, que desemboca en la percepción y visión fragmentada de sí y casi en el visionarismo.

Así, la narración autobiográfica de estos entes ficcionales, hondamente transformados a través de su desmitificación y consecuente humanización, se realiza gracias al monólogo y a sus diferentes modalidades y submodalidades. Esto le permite al público oír de su misma voz la *verdadera* historia de estos iconos, que se han vuelto mujeres ya, brindándole la inédita posibilidad de conocerlas de verdad⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arco, M. del (2013). *Juicio a una zorra*. Madrid: Ediciones Antígona.
- (2018). «Apuntes de Miguel del Arco sobre *Juicio a una zorra*». Blog *Teatro Kamikaze*, <http://teatrokamikaze.com/apuntes-de-miguel-del-arco-sobre-juicio-a-una-zorra/> [02/04/2018].
- Boluda Vías, C. (2013). «*La lengua en pedazos* de Juan Mayorga: la rebeldía mística de Santa Teresa». *Avuelapluma. La revista hecha desde el Café Gijón*, 25/06, <http://www.avuelapluma.com/critica-la-lengua-en-pedazos-de-juan-mayorga-la-rebeldia-mistica-de-santa-teresa> [16/04/2018].

⁵ La intervención de Veronica Orazi puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2b488db1111f394c8b4567>.

- Holloway, A. (2016). «Es teatro vuestra oración»: Santa Teresa Performed Confession in Juan Mayorga's *La lengua en pedazos*. *eHumanista* 32, 163-175.
- Mañas Martínez, M. del M. (2016). «La búsqueda del interlocutor en *La lengua en pedazos*: Santa Teresa de Jesús vista por Juan Mayorga con ecos de Carmen Martín Gaité». En *Cinco siglos de Teresa: la proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*, E. Borrego Gutiérrez y J. M. Losada (eds.), 263-285. Madrid: Fundación M. C. Masaveu Peterson.
- Mayorga, J. (2010). «*La lengua en pedazos*». En *Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*, 113-139. Barcelona: Anthropos Editorial.
- (2012). *La lengua en pedazos. Primer Acto* 342.1, 67-82.
- (2014). *Teatro 1989-2014*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- (2018). *La lengua en pedazos*. Edición e introducción de R. Fuentes. Ávila: Ayuntamiento de Ávila.
- Pelegrí, A.; Gutiérrez, R. y Serrano, A. (2016). «*La lengua en pedazos*. La experiencia de un proceso creativo teatral con la figura de Santa Teresa de Ávila». *Teología y vida* 3, 367-386.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid : Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Sanchis Sinisterra, J. (2009). «El arte del monólogo». *Revista Teatro / CEL-CIT* 35-36, 162-170.
- (2010). *Próspero sueña Julieta o viceversa. Sangre lunar*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (2014). *Tres monólogos y otras variaciones*. Ciudad Real: Ñaque.
- Santiago Romero, S. (2016). «Una Teresa demasiado humana: la conquista de lo impronunciable en *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga». *eHumanista* 32, 149-162.
- Spooner, C. (2013). *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*. Tesis doctoral. Université Toulouse Le Mirail-Toulouse II.
- Unceta Gómez, L. (2015). «Una Helena posmoderna: *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco». *Ágora. Estudos clássicos em debate* 17.1, 309-334.